LA ELABORACIÓN DE LA CEBOLLA

EL TÍTULO de este breve trabajo no se refiere a ninguna receta culinaria, sino a la lenta elaboración poética de una de las más conocidas de las *Odas elementales* (1954) de Pablo Neruda —la "Oda a la cebolla"— cuyos pasos se pueden seguir con toda claridad si se examina el manuscrito de este poema. De dicho análisis se pueden extraer importantes conclusiones sobre la manera de proceder del poeta, especialmente en lo que se refiere a la forma en que le brotan (para luego descomponerse y recombinarse de otro modo) los elementos de las imágenes claves de una composición poética. El manuscrito está fechado en Isla Negra el 31 de diciembre de 1953,[1] y fue en Isla Negra donde tuve la oportunidad de estudiarlo en mayo de 1968 mientras disfrutaba de la bondadosa hospitalidad del poeta y de su esposa doña Matilde Urrutia de Neruda (cuidadosa archivista de todos sus manuscritos a partir de *Las uvas y el viento*).

En la siguiente transcripción tipográfica del manuscrito, las líneas originales van a doble espacio, con todo lo intercalado (a veces versos enteros, a veces la mera sustitución de una palabra por otra) interpuesto en su lugar correspondiente. La numeración añadida a la izquierda de los versos corresponde a la versión definitiva tal cual se halla en las *Obras completas* (2ª edición, Losada, Buenos Aires, 1962), y las letras corresponden a las distintas líneas del manuscrito que pueden referirse a dicho verso (o a versiones o versos suprimidos), siendo su orden —para mayor facilidad en seguir las referencias— el de las líneas en la hoja y no el de su composición.[2] En general, el texto ya corregido del manuscrito corresponde precisamente a la versión impresa, pero los pocos cambios introducidos en ésta (principalmente cambios de puntuación) van indicados a la derecha del verso correspondiente. Cuando

---

1 El manuscrito no lleva título, y la breve anotación "I. N. / 31 de Diciembre / 1953" ha sido añadida (en letra del poeta) en la esquina izquierda superior de la primera de las cinco hojas, después de haberse terminado la composición del poema. (En la mayoría de los casos en que el manuscrito de una de las *Odas elementales* lleva indicación de fecha y lugar, ésta viene al final, pareciendo haberse escrito en el momento de dar fin al poema.)

2 P. e. la 22A (*clara*): evidentemente posterior a la palabra *pura* que reemplaza, tachada de la línea 22B; pero letrada A y no B aquí por encontrarse arriba de ésta en la p. 2 del manuscrito.

la transcripción no basta para aclarar de por sí algún aspecto de la elaboración de un verso, lo cual puede advertirse claramente si se está en la presencia del original, se añade una nota aclaratoria a pie de página (de ahí las trece notas señaladas con números romanos entre corchetes en la transcripción).

Verso	*Manuscrito*	*Texto definitivo*
6 [p. 1]	2) y en el secreto de la tierra oscura	
1	Cebolla,	
2 A	luminosa	
B	redoma, ~~campesina~~	
C	X ~~globo de agua,~~ X	
D	~~lámpara~~	
E	X rosa de ~~transparencia,~~	
3	pétalo a pétalo	
4 A	~~se enrolló tu~~	
B	se formó tu hermosura,	
C	~~tu vientre de~~	
D	~~se colmó de cristal,~~ [I]	
7	3 ~~2~~) se redondeó tu vientre de rocío. [II]	
5	1) escamas de cristal te acrecentaron,	*Se omite la coma*
8	Bajo la tierra	
9	fue el milagro ~~celeste~~	
10 A	cuando aparecieron [III]	*Cambiado en* apareció
B	y ~~apenas asomaron~~	
C	~~las palmas~~	
D	~~como~~	
12	y nacieron	
13 A	tus hojas como ~~los~~ espadas	
B	en el huerto,	
11	tu torpe tallo verde,	
14	la tierra acumuló su poderío	
15	~~y~~ mostrando tu desnuda transparencia [IV]	*Se añade una coma*
16 A [p. 2]	Y en Afrodita el mar remoto	y *minúscula*
B	~~o~~ como ~~levantó los senos~~	
C	una ~~la nieve doble~~	*Se omite* una

[I] *Versión intermedia:* tu vientre de cristal.

[II] *El punto se ha añadido después, al establecer el orden definitivo de los versos 5-7.*

[III] *Hay un círculo alrededor de la segunda 'r' de* aparecieron *indicando la necesidad de cambiar el verbo al singular para concordar con su nuevo sujeto, producido por adelantar* tallo *a* hojas.

[IV] mostrando: *cambio de* mostró.

	D	~~levantó la azucena duplicada~~ [V] ~~magnolia~~	
17	A	duplicó la magnolia	
	B	~~de sus~~	
	C	o ~~o las estrellas dobles~~	*La* o *resulta superflua al cambiar la imagen, y se omite*
18	A	levantando sus senos	
	B	~~del jazmín en sus senos,~~	
19		la tierra	
20		así te hizo,	
21		cebolla,	
22	A	clara	
	B	~~pura~~ como un planeta,	
23	A	y destinada	
	B	~~al plato~~	
24		a relucir, ~~como~~ X	
25		constelación constante,	
26		redonda rosa de agua, ✗ [VI]	
27	[p. 3]	sobre [VII]	
28		~~en~~ la mesa	
29		de las pobres gentes.	
30		Generosa	*Inicia nuevo párrafo*
31		deshaces	
32		tu globo de frescura	
33		en la consumación	
34	A	ferviente	
	B	y de la olla,	
35		y el girón de cristal	*Léase* jirón
37	A	transforma	
36		~~su~~ al calor encendido del aceite	
37	B	se ~~consistió~~ en rizadas	
	C	~~en~~ plumas de oro. [VIII]	*Cambio al singular:* rizada pluma
38	A	También recordaré como fecunda [IX]	*Inicia nuevo párrafo*
	B	~~que contar con tus pétalos~~	
39	A	~~la luz de~~ tu influencia el amor de	
	B	~~de estrella en~~ la ensalada,	

[V] *En el manuscrito, es evidente que* azucena *quedó sustituida por* magnolia *antes de que se tachara el verso entero.*

[VI] *Al pie de la página, a la derecha, léese:* Cuando llegas

.....

en la ensalada
o cocida

[VII] *El* sobre *que se ha añadido arriba (y un poco a la izquierda) del* en *pasa a ser un verso independiente, leyéndose:* sobre / la mesa.

[VIII] *Versión definitiva (presente, salvo el cambio de* rizadas plumas *en* rizada pluma, *en estas líneas del manuscrito):* al calor encendido del aceite / se transforma en rizada pluma de oro.

[IX] fecunda: *cambiado de* fecundos.

40 A		y parece que el cielo contribuye	
B		~~a tu contribución de~~	
		~~con~~ dándote / forma —fina	
41 A		~~con~~ dándote / forma	*Los dos versos* dándote
B		*de* ~~*celestial*~~ *granizo*	*fina forma / de granizo*
42		a celebrar tu claridad picada	*se convierten en uno*
43		sobre los hemisferios de un tomate.	
44		Pero al alcance	
45 A		las manos del pueblo	*Se añade una coma*
B		de ~~una mano pobre~~	
46	[p. 4]	regada con aceite	*Se añade una coma*
47		espolvoreada	
48 A		con un poco de sal,	
B		~~bastas, ha~~	
C		~~hada madrina~~	
49		matas el hambre	
50 A		el duro	
B		del jornalero en ~~los~~ caminos~~,~~	*En lugar de coma, punto*
51		Estrella de los pobres,	*Mayúscula inicial*
52		hada madrina	
53		envuelta	
54		en delicado	
55		papel, sales del suelo,	
56		eterna, intacta, pura	
57		como semilla de astro,	
58		y al cortarte	
59		el cuchillo en la cocina	
60		sube la única lágrima	
61 A		~~desinteresada~~,	
B		sin pena,	*En lugar de coma, punto*
62 A	[p. 5]	nos hiciste llorar sin afligirnos. [X]	*Mayúscula inicial*
B		~~como ciertas canciones~~	
C		~~que nos dejan~~ [XI]	
63		Yo cuanto existe [XII] celebré, cebolla,	
64		*pero* ~~+~~ *para mí eres*	
65 A		~~pájaro~~	
B		mas hermosa que un ~~ave~~ ave	*Añádese el acento:* más
C		~~deslumbrante~~	
66 A		~~de traje~~	
B		~~cegador de~~ [XIII] ~~plumas deslumbrantes~~	
C		de plumas cegadoras,	
67 A		para mis ojos	
B		eres ~~a mis sentidos~~	
68 A		globo celeste, copa de platino,	
B		~~una copa colmada~~,	
69		~~en~~ ~~el~~ baile inmóvil	
70		de anémona nevada	

[X] *El punto sustituye a una coma.*
[XI] *B y C tachados simultáneamente en zig-zag.*
[XII] existe: *cambiado de* exista.
[XIII] *El* cegador *está escrito por encima del* de.

71	A	vive la	
	B	y ~~la fuerte~~ fragancia de la tierra	*Inicia nuevo párrafo sin ninguna razón aparente*
72		en tu naturaleza cristalina.	

Al comentar las diversas fases de la composición de este poema tal como se las puede seguir en el manuscrito (tarea que no se puede llevar a cabo de una manera exhaustiva dentro de los límites de una comunicación de congreso), lo primero que hay que subrayar es una cosa muy evidente en presencia del original, pero que quizás no salte a la vista de la mera transcripción: o sea que ninguna de las múltiples correcciones parece ser posterior a la terminación del poema, sino que Neruda ha seguido trabajando un verso (o una tirada de versos) hasta hallar su forma definitiva antes de pasar adelante, para ya no volver más sobre sus pasos.[3] Cuando un verso ha cuajado, por decirlo así, el poeta ya no lo vuelve a retocar (y tal me ha parecido ser su costumbre general en todos los manuscritos que tuve el privilegio de examinar en Isla Negra).[4]

Es evidente que no todas las modificaciones introducidas en el texto pueden comentarse en una ocasión como la presente, y me voy a limitar a considerar ciertos casos representativos, todos tomados de los veinte primeros versos del poema: ciertos núcleos de dificultad, por decirlo así, que le surgieron al poeta durante la composición, cuya resolución nos ha proporcionado algunas de las partes más eficaces y más bellas de la oda entera. Mi primer ejemplo lo constituyen las seis primeras líneas del manuscrito (descontando por ahora el verso superscrito —interpolado más abajo— que habrá de ser el Nº 6 del texto definitivo), las cuales ya bastarían de por sí para demostrar cuán concienzudamente el poeta ha debido trabajar para conseguir la delicada sencillez del

---

3 Con la excepción de los insignificantes cambios introducidos entre el manuscrito y la versión impresa, muchos de los cuales pudieron ser debidos más bien a sugerencias secretariales o editoriales —como he podido constatar en otros casos— que a una nueva intervención directa del poeta.

4 Otro tipo de correcciones puede verse en los pocos manuscritos que han sobrevivido de la época anterior a *Las uvas y el viento*, p. e. en el original de "La lámpara en la tierra", escrito por Pablo Neruda en casa de don Sergio Insunza y doña Aída Figueroa de Insunza mientras éstos le escondían de la policía chilena. El poeta les regaló este manuscrito como un recuerdo de aquellos días peligrosos, y es el único fragmento del *Canto General* cuya elaboración me ha sido posible estudiar minuciosamente. Con el permiso del poeta y de los señores Insunza, pienso publicar este original en una edición crítica, examinando entonces todos los aspectos de la manera de proceder de Neruda al componer esta importantísima sección del *Canto General*.

texto final. De estas seis líneas [1-2E], sólo tres palabras pasan al texto definitivo en aquel lugar: *Cebolla, / luminosa redoma*" [1-2]. La sustitución de *campesina* por *luminosa* ya revela una de las líneas de pensamiento más interesantes de lo que se pudiera llamar el *programa* de esta oda: en lo que va a formar el primer 'párrafo' [1-29], Neruda se preocupará por obligarnos a reconocer la hermosura intrínseca de un objeto muy corriente —cuya utilidad práctica suele cegarnos a su intrínseca belleza—, posponiendo hasta el final de esta sección lo que pudiéramos llamar su finalidad *sub specie humanitatis* dentro del universo marxista del poeta: v. g. su destino de *relucir* [24] *sobre / la mesa / de las pobres gentes* [27-29]. El adjetivo primitivo *(campesina)* demuestra que Neruda ya pensaba en el contexto humano de la cebolla al iniciar la oda, pero la desconectó de dicho contexto para mejor realzar su belleza como cosa al suprimir *campesina* y reemplazarlo por el nuevo adjetivo *luminosa*. No es fácil determinar, sin embargo, si esta sustitución fue hecha antes o después de escribir los dos versos tachados que la siguen: por una parte, pudiérase pensar que fuera la palabra *transparencia* [2E] lo que sugirió la idea de la luminosidad que el poeta llevaría luego al primer plano, pero ya que no hubo nunca coma alguna después de *campesina* [2B], me inclino a pensar que esta palabra fue reemplazada antes de ir más allá (con la requisita adición de una coma después de *redoma*). Aunque este detalle no deje de tener su propio interés, es —desde luego— mucho menos interesante que lo que se hace con los diversos elementos que habían integrado aquellos dos versos tachados.

Estos versos contenían dos imágenes: *globo de agua* [2C] y *rosa de transparencia* [2E]. La primera —sugerida quizás por *redoma* y quizás rechazada luego por razón de su contigüidad con ésta— queda descompuesta en sus dos partes (*globo* y la frase *de agua*), lo mismo le sucede a la segunda, y luego el segundo elemento de la primera imagen combina con el primero de la segunda para darnos la *rosa de agua* del Verso 26. Pero no por eso se habrán de desechar los dos elementos sobrantes de las imágenes primitivas: la *transparencia* de 2E pasará a ser el sustantivo de *tu desnuda transparencia* del Verso 15, mientras el *globo* de 2C reaparecerá dos veces: primero como *globo de frescura* en el Verso 32; y luego como una de las últimas imágenes del poema, al combinarse con el adjetivo *celeste* (el cual había sido tachado del Verso 9) en el Verso 68A: *globo celeste, copa de platino* (bello endecasílabo bimembre de ritmo netamente gongorino, y notablemente superior a la versión tachada: *una copa colmada* [68B]). Lo que ha sucedido en el caso de los dos versos que fueron suprimidos del comienzo del poema

es, en efecto, un ejemplo típico de la manera en que Neruda suele trabajar los materiales primitivos de una composición, no sólo puliendo los versos que tiene ante sí sino sabiendo incorporar más abajo —y ya con pleno éxito— la mayoría de aquellos elementos que hubo de rechazar (por una razón u otra) cuando primero le salieron al encuentro.[5] No todos los elementos rechazados siempre se emplean posteriormente, sin embargo. En el caso de estas seis líneas iniciales, ni la *campesina* del 2B, ni la *lámpara* que se intercaló entre aquellas dos imágenes [2D] para luego ser tachada como ellas, volverá a aparecer.

Mi segundo ejemplo lo constituyen las siete líneas que vienen inmediatamente después del primero en el manuscrito (junto con la línea superpuesta): o sea, todo lo que habrá de constituir los Versos 3-7 de la oda definitiva, más los elementos rechazados que surgieron en aquella fase de la composición. Es evidente que la primera de estas líneas (el *pétalo a pétalo* que pasa a ser el tercer verso del texto definitivo) fue sugerida por la imagen de la *rosa* [2E] antes de que ésta fuera desechada, pero la frase adverbial me parece haber cobrado todavía más fuerza poética al haberse suprimido la base específica de la comparación floral. Al mismo tiempo, esta misma comparación no solamente parece más eficaz por quedar implícita (ahora) en este lugar, sino que al desparticularizarse aquí —pues el *pétalo a pétalo* pudiera referirse a cualquier flor— permite sucesivas concreciones distintas de lo floral (cada una de las cuales explota un distinto aspecto de la comparación) en la *magnolia* del Verso 17, la *redonda rosa de agua* del Verso 26, y la *anémona nevada* del Verso 70, sin que nos sintamos conscientes de ningún cambio abrupto de metáfora tal como quizás nos hubiera podido chocar si la cebolla hubiese quedado identificada —en lo que se refiere a lo floral— específicamente con la *rosa* al principio del poema. Pasando a la línea siguiente [4A], podemos constatar que el verbo *se enrolló* (el cual había sido una lógica extensión de la comparación floral) también fue rechazado, y esto aun antes de habérsele encontrado un sustantivo que completara la línea tachada (o quizás precisamente por habérsele ocurrido al poeta el sustantivo *hermosura*) a favor de una expresión mucho más abstracta: *se formó tu hermosura* [4B]. Este nue-

---

5 Quizás las cruces con que están señalados los versos tachados tuvieron el fin de recordarle que sus elementos debían de emplearse en alguna parte; pero la cruz al lado del Verso 24 no puede haber tenido tal sentido, como tampoco la cruz doble que consta al lado del Verso 26 (ésta pudiera significar, en cambio, que en este lugar ya se habían aprovechado dos de los elementos señalados anteriormente).

vo verso no solamente sirve para generalizar la belleza intrínseca del objeto poetizado, sino que la desliga totalmente del contexto floral, facilitando así la transición a cualquier otra zona metafórica. Y el manuscrito nos permite ver que fueron, de hecho, varias las posibilidades que se presentaron a la mente del poeta en este punto de la composición.

Primero le surge la comparación *cristal* [4D], pero *cristal* en su forma más general: la materia en sí —"cristal cristal" como diría un chileno— sin concretársele en ningún objeto particular, tal como terminará por concretarse en las *escamas de cristal* de lo que va a devenir el Verso 5. Luego le surge una comparación antropomórfica que habrá de explotar muy hábilmente en lo sucesivo, introducida aquí por la palabra *vientre* [4C]. Pero las tachaduras en este lugar del manuscrito (las cuales no abarcan todo un verso de un solo golpe, como suelen hacerlo) nos permiten seguir de más cerca la indecisión que le mantuvo largamente suspenso en este punto; primero tacharíanse las dos palabras *se colmó,* probablemente por no agradarle al poeta su contigüidad con el *se formó* del verso anterior (el cual quizás le había sugerido en el primer momento aquel eco demasiado fácil que no había hallado en lo sucesivo ningún paralelismo de pensamiento que lo justificara). Luego, tachado el *se colmó,* Neruda se quedaría con las dos palabras *de cristal,* para las cuales había de buscar otro apoyo: u otro verbo para reemplazar aquél, o un sustantivo que pudiese formar con éstas otra nueva imagen compuesta. Ya parece haber estado rechazando esta idea (pues tacha primero el *de,* pero sin rechazar aún la comparación cristalina) cuando le surge la imagen antropomórfica *tu vientre de cristal* y añade arriba las tres palabras de la línea 4C, teniendo que suplir ahora la falta de la palabrita *de* que venía de tachar en aquel instante. Pero apenas le ha surgido esta imagen que la rechaza, desechando el calificativo *de cristal* para *vientre* al querer subrayar un aspecto totalmente distinto del nuevo sustantivo: su fecundidad. Y entonces le brota aquel *se redondeó tu vientre de rocío* [7]: bello endecasílabo, en cuyas palabras se entreteje toda una red de asociaciones y resonancias.

Precisemos algunas de ellas. Primero, el verbo *se redondeó* reintroduce el aspecto de "forma redonda" que había estado en el primer plano de la imagen anteriormente rechazada *globo de agua* [2C]: aspecto que sólo quedaba sugerido mucho más ligeramente por la palabra *redoma* [2B]. Segundo: la asociación de ideas entre *redoma* y *redondeó* queda reforzada por el eco sonoro que las relaciona, eco que va más allá todavía al repetirse el mismo consonante inicial en la palabra *rocío.* Tercero: el verbo *redondearse* introduce por primera vez la idea de pro-

gresión o crecimiento (ausente, creo yo, del *se formó* del verso anterior) que se prolonga en el *te acrecentaron* de lo que empieza por ser el verso siguiente [5], aunque luego pase al primer lugar. Y, cuarto, este mismo verbo *redondearse* añade a la mera redondez de forma el matiz de "preñez" cuando se le asocia al sustantivo *vientre*. Pero todavía hay algo más que decir, creo yo, de este mismo verso *se redondeó tu vientre de rocío:* algo quizás bastante más discutible. A primera vista, la frase *vientre de rocío* sólo tendría un sentido único (paralelo a aquel de la imagen rechazada *vientre de cristal*): v. g. la atribución de la sustancia *rocío* al *vientre;* o sea, que se nos estaría diciendo "tu vientre-de-rocío se redondeó". Pero a mí me parece que este verso contiene cierto elemento de ambigüedad sintáctica (tal como tantos otros de los versos nerudianos), y que —bien mirado— también podría leerse "se redondeó-de-rocío tu vientre": o sea, tu vientre quedó preñado por el rocío, el cual lo fue redondeando progresivamente en lo sucesivo. Según mi modo de ver las cosas, por lo tanto, el *rocío* sería no solamente la sustancia del *vientre* sino el instrumento de su fecundación y desarrollo —recordando la explicación clásica de la formación de las perlas—, de modo que con esta ambigüedad se introduciría en el poema la idea de que la cebolla no sólo crece por su propia cuenta sino que obedece a las fuerzas exteriores de la *tierra* (de la Naturaleza) al ir creciendo —idea que terminará por concretarse explícitamente en el Verso 14 *(la tierra acumuló su poderío)* y los Versos 19 y 20 *(la tierra / así te hizo)*—. No puede caber duda acerca de la presencia de esta idea en lo sucesivo: lo dudoso y discutible es mi propia sugerencia, quizás demasiado atrevida, de que esta idea ya había surgido por primera vez en la forma de aquel doble-sentido que me ha parecido dejarse entrever (por lo menos retrospectivamente) en lo que había de pasar a ser el séptimo verso de la oda.

Pero el hablar de esta posible ambigüedad me ha llevado demasiado lejos, y nos toca volver a mirar este verso en su contexto original durante un momento más para que podamos seguir los próximos pasos en la elaboración de nuestro texto. Al escribirse —y tachadas ya todas las líneas desechadas más arriba— éste quedaba como el quinto verso de la composición (con el *redondeó* todavía bastante cerca, por consiguiente, a la *redoma* del segundo). Pues bien, ¿qué pasa ahora? Ya hemos visto cómo el primer elemento de la desechada imagen *vientre de cristal* (perteneciente a la versión anterior de este mismo verso) quedó incorporado en la nueva imagen *vientre de rocío*. Ahora, el segundo elemento de aquella imagen tachada (el *cristal* que, como vimos, le había venido a la mente antes que el elemento *vientre*) pasa a formar parte

de otra nueva imagen en la próxima línea que el poeta escribe: *escamas de cristal te acrecentaron* [5]. Pero ya escrita esta línea, el poeta trueca el orden de los dos versos (poniendo el número "1" al lado del segundo y el número "2" al lado del primero). Con esto se consiguieron dos cosas: por una parte, la iniciativa ya empieza —por decirlo así— a "salir de las manos" de la cebolla explícitamente (al ser ésta acrecentada por sus *escamas de cristal*) antes de llegar al verso que me parecía ambiguo, lo cual pudiera prepararnos para percibir el segundo sentido (quizás haciendo mi atrevida sugerencia un poco menos inaceptable) y, por la otra parte, el paralelismo evidente entre las dos metáforas *escamas* y *pétalos* se establece y se completa antes de que se pase del aspecto "multiplicidad de capas" al aspecto "redondez/preñez", para cuya progresividad (ya notada anteriormente en este comentario) quedaremos preparados ahora por la presencia del verbo *acrecentar* en lo que ahora lo precede. Pero la elaboración de esta sección del poema no termina ahí, ya que después de haberse trocado el orden de estos dos versos ocurre la composición de aquella línea superpuesta *y en el secreto de la tierra oscura* [6] la cual se interpone entre ellos, numerándose "2" (con la consiguiente sustitución del "2" que señalaba *se redondeó tu vientre de rocío* por un "3"). Con la introducción de este nuevo verso ya queda introducida la idea de la *tierra,* aunque sólo como ambiente para el crecimiento de la cebolla —como parte de su "circunstancia"— sin adueñarse todavía de la responsabilidad para su desarrollo. Cabe señalarse, sin embargo, que el ambiente en que se habrá de redondear aquel *vientre de rocío* no es sencillamente uno de *tierra,* sino que se le agregan las notas misteriosas de *secreto* y de *oscuridad,* las cuales preparan el campo para el *milagro* del Verso 9.

Desde allí quiero saltar al Verso 14 para mi último ejemplo, pero no puedo hacerlo sin haber anotado (por lo menos muy brevemente y de paso) el rechazo de la fácil contraposición *bajo la tierra / milagro celeste* [8-9]; como también el hecho de que la línea de pensamiento sugerida por *celeste* se explotará después en las tres imágenes *planeta* [22B], *constelación* [25] y *estrella* [51] a la vez que en el Verso 40 *(y parece que el cielo contribuye),* mientras la misma palabra rechazada terminará por combinarse (como ya lo vimos anteriormente) con el *globo* del 2C para reaparecer en uno de los últimos versos del poema [68]. Sin detenerme en estos puntos (por sugestivas que sean las ramificaciones que de ellas brotan) pasemos rápidamente a considerar la última fase de la composición para la cual hay tiempo en esta ocasión, o sea la elaboración de los que habrán de ser los versos 14 a 20, los cuales empezaré por citar en su forma definitiva:

la tierra acumuló su poderío
mostrando tu desnuda transparencia,
y como en Afrodita el mar remoto
duplicó la magnolia
levantando sus senos,
la tierra
así te hizo [14-20].

En su forma definitiva, estos siete versos nos presentan la más rebuscada y "sublime" de todas las imágenes que el poeta emplea para realzar la intrínseca belleza de la humilde y tradicionalmente "a-poética" cebolla. Depende su eficacia (y de hecho yo creo que sí es eficaz, consiguiendo precisamente lo que el poeta ahí se proponía) de tres cosas: primero, del paralelismo que ahí se establece entre la labor de la *tierra* al hacer la cebolla y la labor del clásico *mar* al formarla a Afrodita. Segundo: de que se conceda el paralelismo entre los frutos de ambas tareas, concediendo la atrevida comparación entre la misma diosa de la belleza —con todas sus múltiples asociaciones clásicas— y la concreción de esta misma belleza en la intrínseca belleza de la cebolla; comparación que se apoya en dos rasgos de ésta, su *desnuda transparencia* [15] y el paralelismo de forma y de color entre dicho vegetal y los senos de una mujer (paralelismo que sólo logra establecerse plenamente al quedar reforzado por una imagen transicional, la de la *magnolia* [17], ligada por lo vegetal a la cebolla pero siendo bastante más apta que ésta en cuanto a color y forma para sugerir lo femenino). Tercero: la eficacia de la comparación entera me parece depender, además, de otro elemento mucho más difícil de precisar, v. g. nuestra plena conciencia (a través de todos aquellos versos) de lo tradicionalmente inapropiado que es lo que se está haciendo al establecer la ecuación *Afrodita = cebolla.*

No estamos, creo yo, en la presencia de una comparación sencilla, sino más bien en la presencia de un *concepto* (de un ejemplo de la *discordia concors* que constituye la raíz de la agudeza) para cuya plena apreciación nos toca mantener simultáneamente presentes la *ratio consentanei* o concordancia que une las cosas comparadas y la *ratio dissentanei* que las desliga y separa.[6] Si no hiciéramos esto, caeríamos en el peligro de tomarnos las cosas demasiado en serio, perdiendo de vista el

[6] Empleo la terminología del *De acuto et arguto,* compuesto c. 1626/1627 por el P. Kasimir Sarbiewski, S. J. (v. su *Praecepta poetica,* ed. S. Skimina; Biblioteca Pisarzów Polskich, Serie B Nr 5, Varsovia/Cracovia 1958). Según Sarbiewski: "Acutum est oratio continens affinitatem dissentanei et consentanei, seu dicti concors discordia vel discors concordia", *op. cit.,* p. 10.

fino humorismo de Pablo Neruda que se hace patente en gran parte del resto de este poema y que ya tiene que habérsele estado apuntando detrás de la tirada de versos que estamos estudiando. Este poema es, en efecto, de una gran comicidad (como se puede constatar muy fácilmente escuchándolo leído por el poeta); pero es también de un fino patetismo, porque —bien miradas las dos cosas comparadas en este símil conceptuoso— la que tiene un verdadero sentido hoy día (y hasta un auténtico sentido poético, según lo vería Neruda) no es ya la clásica Afrodita nacida de un mar *remoto* sino la *cebolla clara* destinada tan sencillamente *al plato* (tal como lo dijo Neruda escuetamente en la línea 23B, rechazada cuando quiso prolongar la exaltación del objeto para poder conseguir un cambio de tono más sutil todavía). A fin de cuentas, es la belleza de la clásica Afrodita la que fue y siempre ha sido mera invención poética, mientras la belleza de la cebolla es auténtica: ¡basta mirarla bien para darnos cuenta de que sea así!

Empecé por llamar "rebuscada" a esta imagen, y de hecho lo ha sido en el sentido más literal de la palabra, como se puede constatar examinando los diversos pasos de su búsqueda tal cual quedaron registrados en la segunda de las cinco páginas de este manuscrito nerudiano: ninguna de las cosas que he señalado como base de su eficacia fueron descubiertas por el poeta sin esfuerzo. Si hubiera tiempo para estudiar esta serie de correcciones detenidamente, pudiéramos ver precisamente cómo lo que empezó por una identificación de dos líneas de pensamiento que ya hemos encontrado antes (la antropomórfica de aquel *vientre,* que ahora pasa por la *desnuda transparencia* de la cebolla a su equiparación con *senos;* y la floral, que termina por encontrar la *magnolia* como imagen transicional después de haber ensayado y rechazado tanto *la azucena duplicada* [16D] como *las estrellas dobles / del jazmín* [17C-18B]) logró convertirse en el atrevido símil cuya eficacia he venido ponderando.

Esta oda de cambios de tono tan logrados, muestra además uno de los rasgos más interesantes del Neruda de la última época: un rasgo que no se deja resumir en ninguna palabra española que yo conozca, pero sí en una sola palabra inglesa, *whimsy.* Esta *whimsicality* —voz que quizás pudiera transcribirse "güimsicalidad", siguiendo el modelo de otros anglicismos parecidos— consiste, por decirlo así, en una delicada aleación de humorismo, de nostalgia agridulce pero irónica (con un si-es-no-es de caprichoso) y de agudeza en las percepciones. Es una nota muy nueva en la poesía española, y quizás una de las notas más amenas de gran parte de la poesía nerudiana reciente, empezando en las *Odas elementales* de 1954, destacándose en muchas de las composiciones del

Estravagario de 1958, y ocupando de pleno el primer plano en los *pajarantes* inventados de la segunda parte de *Arte de pájaros* (publicado en 1966).[7]

No hay tiempo para estudiar nada de esto aquí, pero espero haber aportado lo suficiente para esclarecer algo de la manera de proceder de Neruda en cuanto a la composición de sus imágenes,[8] y para comprobar el esmero detallista que el poeta ha aportado al perfeccionamiento de esta oda: rasgo que no habría necesidad de señalar si no fuera por la frecuencia con que se ha insinuado que los versos de esta época le manaban cual el agua de una fuente, vertiéndose al papel sin estudio ni esfuerzo alguno. De hecho, la aparente sencillez del poema ha sido lograda como fruto de un proceso de perfeccionamiento y de depuración muy cuidadoso, llevado a cabo verso por verso durante el acto mismo de la composición.

ROBERT D. F. PRING-MILL

Saint Catherine's College
Oxford

7 No hay tiempo ahora para seguir estudiando detalladamente el manuscrito; pero quiero señalar que en el resto de la "Oda" son muy frecuentes los cambios de tono —tan eficaces en la poesía nerudiana— como los que acabo de mostrar, los cuales están ya presentes en la orquestación de matices que acabó por darnos la ecuación *cebolla* = Afrodita.

8 Es también por falta de tiempo, y porque quise que este análisis se basara exclusivamente en los datos proporcionados por este manuscrito, que he rehusado todo intento de aclarar cuáles serían para Neruda las asociaciones de los elementos constituyentes de cada imagen a la luz de las otras ocasiones en que dichos elementos han aparecido como parte de su poesía.